

---

## De la trace à l'apparition, la prière photographique

*From track to appearance, the Digital Prayer*

*De la huella a la aparición, la oración fotográfica*

Pierre-Olivier Dittmar

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/assr/27777>

DOI : 10.4000/assr.27777

ISSN : 1777-5825

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2016

Pagination : 169-190

ISBN : 978-2-7132-25-17-8

ISSN : 0335-5985

### Référence électronique

Pierre-Olivier Dittmar, « De la trace à l'apparition, la prière photographique », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 174 | Avril-Juin 2016, mis en ligne le 01 avril 2018, consulté le 02 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/assr/27777> ; DOI : 10.4000/assr.27777

---

Pierre-Olivier Dittmar

## De la trace à l'apparition, la prière photographique

La scène se déroule le 15 août 2010, dans l'ancienne cathédrale de Tbilissi, capitale de la Géorgie. Dans le fond de l'église, mon regard est attiré par deux femmes, sans doute une mère et sa fille, qui se tiennent devant une icône. La plus âgée, avec son téléphone portable, filme une à une les petites scènes qui se trouvent autour de l'image principale. Toutes les deux pleurent. Frappé par cette scène, et bien qu'un peu gêné, je me décide à la photographier (photo 1).



Photo 1. Deux femmes prient avec un *smartphone*, ancienne cathédrale de Tbilissi, 2010  
© Pierre-Olivier Dittmar

Le pape, ou du moins un religieux attaché à l'église, m'interrompt à haute voix, me rappelant qu'il est interdit de prendre des photos dans l'église. Que faisaient ces femmes ? Où commence et où s'arrête la photographie dans ce cas ? Pour moi, pour ces femmes, pour le pape ? Dans la fraîcheur de ces vieux murs, j'ai le sentiment confus qu'une pratique émerge et met en crise ce que je savais de la photographie<sup>1</sup>. Dès lors, cette scène invite à penser les usages dévotionnels de la photographie dans la longue durée, pour mieux saisir les conséquences du changement récent de matérialité du médium – passage de l'argentique au numérique – pour ces pratiques.

## La photo-relique

Une photographie a été, plus que les autres sans doute, un support intense de dévotion au XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles : celle du suaire de Turin, point d'articulation entre la tradition chrétienne des images acheiropoïètes et les puissances de la photographie, objet de culte et de controverse, elle constitue un bon point de départ (photo 2).

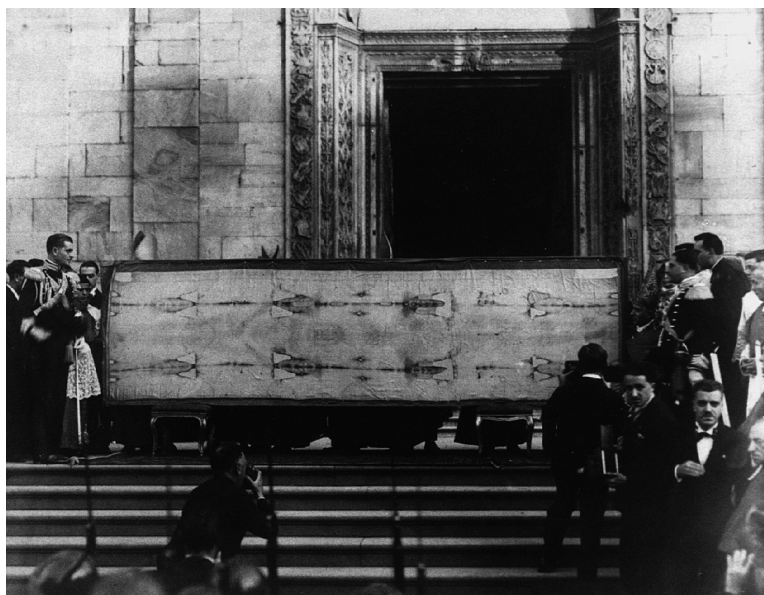


Photo 2. Ostension du 3 au 24 mai 1931, photo Giuseppe Enrie

---

1. Je remercie très sincèrement Anouk Cohen et Damien Mottier de m'avoir donné l'occasion de présenter cette réflexion libre qui se situe bien loin de ma zone de confort intellectuel ; Gil Bartholeyns, Manuel Charpy, Emma Aubin-Boltanski, Sandra Revolon, Judith Lyon-Caen, David Douyère, Sandrine Ruhlmann, Daniel Fabre, Yoann Moreau-Ikeda, Nicolas Sarzeaud, Odile Celier, Jean-Claude Schmitt et Nadja Vuckovic qui ont eu la gentillesse de formuler des critiques et des propositions à différents stades de l'élaboration de cette réflexion.

Il faut dire que le référent, le linceul lui-même, un drap de lin du XIV<sup>e</sup> siècle supportant la représentation en grisaille de face et de dos du Christ mort, s'est imposé au cours des siècles comme un objet symptôme, sorte de test de Rorschach à taille humaine, à partir duquel les différents rapports à l'image de dévotion en Occident venaient s'avouer<sup>2</sup>.

Car l'objet s'est transformé, dégradé, métamorphosé au cours des six derniers siècles, tombant dans l'oubli puis devenant objet de culte. Lorsque l'image apparaît dans les années 1350 dans le petit village de Lirey, aujourd'hui dans l'Aube, il s'agit incontestablement d'une innovation, d'un artefact qui conjugue pour la première fois des types d'image qui relevaient auparavant de destins autonomes. On se situe d'une part dans la droite ligne de la tradition des linceuls du Christ largement diffusée en Europe, notamment à la suite des croisades ; elle regroupe des morceaux d'étoffes réputés avoir touché le corps du Christ *mort* – un bon exemple est donné par le suaire aujourd'hui conservé dans la ville de Cadouin – ; on y retrouve, d'autre part, la tradition des reliques textiles conservant, généralement par contact, une image du Christ *vivant* (Mandylion, Véronique, etc.). Le suaire mélange les deux types d'image, le contact et l'empreinte, et donne un portrait du Christ mort.

Cette image particulièrement innovante a été d'emblée contestée. Entre l'archevêque de Troyes qui lui refuse son statut d'empreinte et affirme avoir recueilli les aveux du peintre, et le pape Clément VII qui autorise sa vénération, mais seulement en tant que peinture, ou *représentation*, les éléments de la controverse entourant cette image dans son contexte d'apparition au XIV<sup>e</sup> siècle relèvent d'une discussion ontologique qui fait étrangement écho aux débats qui ont accompagné la photographie à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Traduisons cette condamnation dans la langue de la critique d'art Rosalind Krauss : l'évêque refuse la valeur d'*indice* de l'image – son caractère métonymique, de trace matérielle – et sa réalisation acheiropoïète, et ne veut la voir que comme une représentation, une image créée par l'intelligence et la main d'un homme et qui, bien que dotée d'une forte capacité d'évocation, ne possède pas de contact matériel avec son référent.

L'image est condamnée. Le culte naissant meurt aussitôt. Pratiquement oubliée pendant près de 150 ans, elle ne ressurgit véritablement qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, dans le duché de Savoie ; d'abord à Chambéry puis à Turin dans un contexte théologique et technique qui a largement changé. L'iconographie doloriste s'est alors banalisée, et l'image du Christ sanguinolent est devenue plus acceptable. Le pape la reconnaît comme relique, donc comme indice, mais, surtout, cet objet s'insère dans une culture technique bouleversée par la diffusion des différents procédés d'impression. Le linceul de Turin devient dès lors et jusqu'à aujourd'hui le support d'un dialogue et d'une réflexion particulièrement intense sur le *médium*, où

---

2. Cette réflexion sur le suaire reprend et prolonge des éléments publiés (Dittmar, 2015 : 53-69).



artistes et artisans travaillent les effets d'*impression* miraculeuse de l'image du Christ sur un textile.

Sans m'attarder sur la passionnante et foisonnante production d'objets dérivés pendant cette période, je ne veux mentionner qu'un objet étrange, conservé aujourd'hui au British Museum de Londres. Il s'agit d'une gravure d'Antonio Tempesta représentant l'Ostension du suaire sur la Piazza del Castello à Turin, le 4 mai 1613. Cette gravure a connu plusieurs tirages, mais celui de Londres (photo 3) a la particularité d'avoir été réalisé non pas sur du papier, mais sur de la soie – avec les caractéristiques à la fois animales et sensuelles que l'on connaît – de façon à ce que le corps du Christ, traité en réserve, ne soit présent qu'en tant que pure matière. De fait, trois siècles avant l'invention de la photographie, l'image du Christ se donne à voir comme un négatif et constitue à la fois un *rappel* et une *mise en crise* du procédé de l'impression.



Photo 3. Le suaire comme négatif au XVII<sup>e</sup> siècle : *ostension du suaire, le 4 mai 1613*, gravure A. Tempesta (détail), British Museum

L'image de Turin qui était liée à une dévotion de plus en plus qualifiée de « populaire », perd de son prestige au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle : l'image n'est plus entretenue, les ostensions s'arrêtent. Mais, retournement de situation, elle se trouve, à la fin de la période, revivifiée par une actualisation exceptionnelle de sa valeur d'indice, lors de sa rencontre avec la photographie. L'histoire mérite d'être rappelée : lors d'une exposition d'art religieux à Turin, l'antique relique est montrée. Elle est photographiée avec des moyens techniques exceptionnels

pour l'époque par le maire de Parme, amateur éclairé, *geek* fin de siècle de la photographie : Secondo Pia. Dans la nuit du 28 au 29 mai, le négatif de la photo surprend le photographe, car on y devine mieux le visage du Christ que sur le positif. La nouvelle image fait l'effet d'une révélation, Pia parle d'une image « inespérée<sup>3</sup> ».

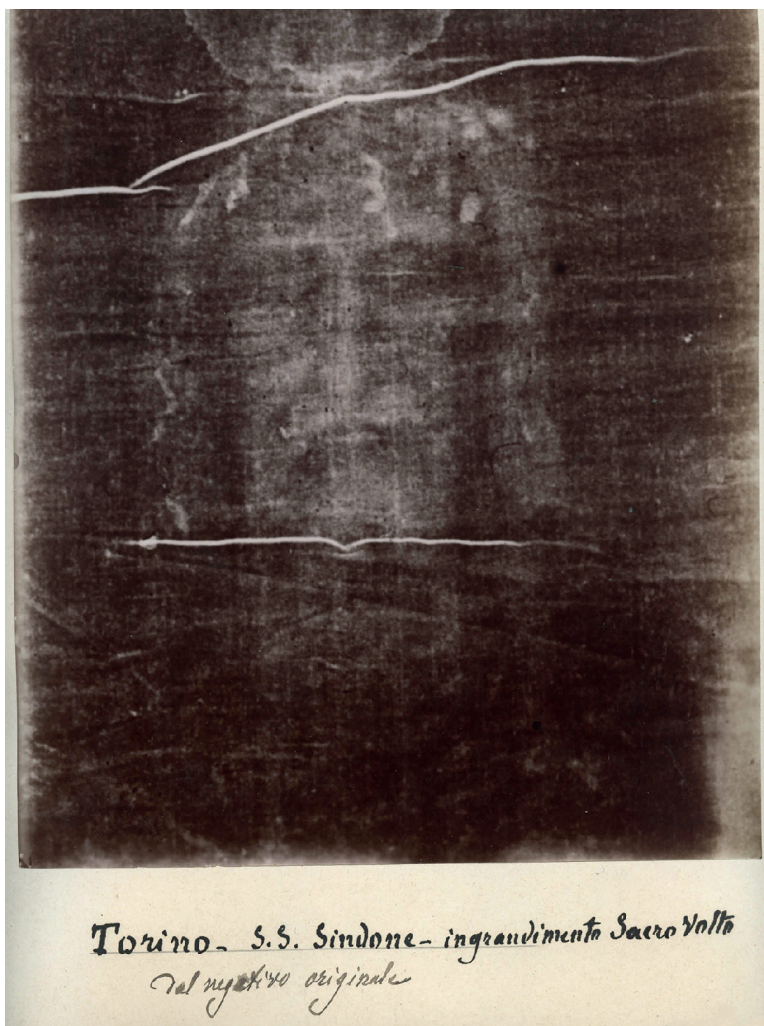


Photo 4. La fameuse photographie de Secondo Pia, *agrandissement du visage depuis le négatif original*, Secondo Pia, 1898

3. Sur le suaire de Turin, on lira : U. Chevalier (1901), A. Perret (1960 : 49-121), O. Celier (1992) et A. Nicolotti (2015). Nicolas Sarzeaud rédige actuellement un mémoire de Master sur les copies médiévales du suaire.

Cette image nouvelle remporte aussitôt un succès incroyable. Elle relance le culte du suaire et le débat sur l'authenticité de la relique, qui devient particulièrement intense, y compris au sein de l'Église catholique. C'est désormais cette photographie, bien plus que le drap initial, qui devient l'objet du culte. Que l'on soit aujourd'hui à Paris, à Turin ou à Mexico, c'est elle qui est l'objet de commentaires, de produits dérivés, parfois paradoxaux<sup>4</sup>.



Photo 5. C'est aujourd'hui la photographie, plus que l'objet lui-même, qui est l'objet du culte, *La chapelle du Suaire à l'Église Saint-Sulpice*, Paris, 29 avril 2013  
© Pierre-Olivier Dittmar

Comment expliquer ce transfert de dévotion, de l'original vers la copie ? Si la photographie refonde l'aura de la relique, qui était alors en perte, c'est pour ainsi dire, à la faveur d'une rencontre ontologique entre les deux médias. Une rencontre clairement formulée par André Bazin dès 1945 dans son célèbre article « Ontologie de l'image photographique ». Selon lui, la relique et la photographie se légitiment mutuellement dans un paradigme indiciaire. Constituant une trace de trace, une empreinte de nature physico-chimique, la photographie devient une forme de relique par contact de la relique<sup>5</sup>.

On ne saurait aujourd'hui accepter cette hypothèse ontologique sans la discuter. Cette croyance dans la continuité matérielle de la photo gagne sans doute

4. Lors de l'ostension de mai 2015, on pouvait trouver dans les rues de Turin des dés à coudre portant la photographie de Pia. Un objet particulièrement synthétique, évoquant sur quelques centimètres, le textile, la photographie et le sang.

5. Voir Belting (2004), Didi-Huberman (2008 : 71-91 et 1984 : 151-163) et Geimer (1999 : 67-99).

à être considérée au sein des différents usages sociaux de ce médium aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle. Car on ne peut ignorer que le cliché de Pia survient dans un contexte où la photographie est dotée de pouvoirs fantastiques, notamment en lien avec la mort : elle est capable de donner à voir les invisibles, les esprits – par le biais de la photo spirite –, de voir la mort à travers le vivant, le squelette à travers la chair. La première radiographie est réalisée quelques années avant l'image de Pia (Braun, 1996). Par ailleurs, son usage systématique dans la construction de la preuve, notamment pour élucider les affaires de crime, est alors en voie de systématisation, notamment depuis les travaux d'Alphonse Bertillon sur la photographie métrique des scènes de crime<sup>6</sup>. Dans l'intense débat qui entoure cet objet au début du siècle, dans un contexte d'opposition violente entre positivistes et religieux, mais aussi au sein de l'Église entre courants réformateur et conservateur<sup>7</sup>, le sort du suaire concentre les passions et suscite des agencements nouveaux. Ce sont ainsi les plus fervents partisans d'une authenticité de la relique qui s'emparent des outils neufs de la technique – en premier lieu la photographie – pour se lancer, au plus près du textile, dans un processus de production de *l'authentique*<sup>8</sup>.

Rien ne serait plus faux que d'opposer la science et la foi, la technique et le surnaturel, car l'enquête sur la matière et le miracle se replie autour de cet objet. Très vite, le fait que le visage du Christ soit plus lisible sur le négatif que le positif, s'impose comme un « miracle technique » : le Christ a, au moment de sa mort, anticipé sur la technologie du XX<sup>e</sup> siècle, et laissé une image latente, qui attendait les progrès de l'humanité pour apparaître à la face du monde<sup>9</sup>. On le voit, le couplage entre la foi et la technique survit aux débats du début du XX<sup>e</sup> siècle et n'a cessé depuis de s'actualiser et de s'adapter aux nouvelles avancées

---

6. Cet aspect est développé dans le catalogue *Images à charge. La construction de la preuve par l'image* (Dufour, 2015) ; cette exposition laissait une place importante aux photographies du suaire par Paul Vignon.

7. Au sein de ce débat, le chanoine Ulysse Chevalier est l'historien le plus rigoureux et le plus critique, établissant avec rigueur la création de l'objet au XIV<sup>e</sup> siècle.

8. Le terme « authentique » désigne un texte accompagnant une relique qui atteste la sainteté de son origine. Voir à ce propos Bertrand (2006 : 363-374). Cet usage de la photographie pour le linceul de Turin a été précédé et sans doute influencé par l'usage de la photographie dans la construction du miracle à Lourdes par Gustave Boissarie dans les années 1890. Ici aussi, c'est la volonté d'instaurer une dévotion « moderne » qui tienne à distance autant l'athéisme que l'occultisme, qui impose un usage de la photographie d'inspiration scientifique. Voir à ce propos Guise Castelnuovo (2013).

9. Voir à ce propos Celier, *op. cit.* Depuis les années 1990, le lien entre le suaire et la photographie a connu un retournement particulièrement savoureux. Pour l'historien de l'art Nicholas P. Allen, le suaire est bien du XIV<sup>e</sup> siècle, mais serait en fait... une photographie de l'époque faite avec des moyens rudimentaires. À plusieurs reprises l'auteur a présenté le suaire comme étant la preuve de l'invention de la photographie au Moyen Âge, voir Allen (1995 et 1998). Cette théorie connaît, depuis, un important développement dans le milieu de la sindonologie, qui débat avec vigueur de l'existence du suaire en tant qu'autoportrait photographique réalisé par Léonard de Vinci...



de la science. De fait, la trace laissée sur le lin s'est depuis développée dans de nouvelles « apparitions », chaque fois fortement dépendantes de l'imaginaire scientifique de l'époque : macrophotographie, image 3D, films d'animation... Visiter le charmant musée du suaire à Turin, c'est aujourd'hui traverser l'histoire de la photographie scientifique du XX<sup>e</sup> siècle par le biais du miraculeux.

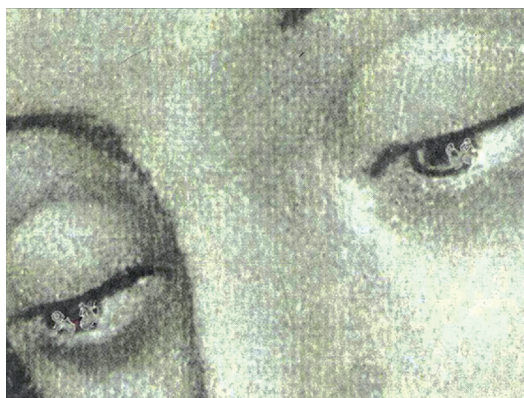


Photo 6. Macrophotographie des yeux de la Vierge de Guadalupe, avec un détournage des figures censées représenter le miracle, photogramme du documentaire *Los ojos de la \*Virgen Guadalupe\** (Juan Diego), diffusé par le site traditionaliste vaticanocatico.com

Le sort du linceul de Turin est, nous voulons le penser, un « extraordinaire représentatif » (Milo, 2009) dont le parcours constitue un repère pour réfléchir à la présence de la photographie dans les pratiques dévotionnelles. Sa valeur d'exemple est renforcée par l'étonnant comparable que constitue la Vierge de Guadalupe à Mexico, remarquablement analysé par Dario Gamboni (2009 : 119-153). Apparue à Juan Diego, un indigène du Mexique, en 1531, l'image de la Vierge s'est ensuite comme imprimée sur son manteau « tilma » en fibres d'agave. À l'instar du linceul de Turin, cette image est réputée être acheiropoïète tout en possédant une valeur d'empreinte. De même, elle fut l'objet de critiques d'une partie de l'institution et bénéficia d'un succès tardif mais massif. Que l'on soit à Mexico ou à Turin, la médiatisation de ces images de culte au XX<sup>e</sup> siècle s'articule fortement avec les usages sociaux de la technique : comme Georges Roque l'a bien montré, la peinture de la Vierge sur la tilma est, elle aussi, pensée comme une image proto-photographique, suscitant, en 1929, en 1951 et en 1977, une série de macrophotographies, un ensemble d'enquêtes immersives, non plus dans les plaies du Christ, mais dans les yeux de la Vierge (Roque, 1996). Ces agrandissements successifs du regard de l'image s'inscrivent dans une tradition de la construction de la preuve basée sur la croyance dans une impression sur la rétine d'un mort de la dernière image qui lui fut donnée à voir (photo 6). Agrandir les yeux de la vierge, c'est non seulement y voir Juan Diego, mais c'est voir ses yeux, ceux qui ont vu le miracle.

Il y a quinze ans, cet article aurait pu se conclure ici. J'aurais développé le parallèle entre les deux images, montrant l'importance du lien ontologique entre relique et photographie, au sein du paradigme indiciaire ; j'aurais vraisemblablement cité *La chambre Claire* de Barthes. J'aurais conclu l'article en rappelant le statut particulier des reliques de la Vierge et du Christ, puisque l'absence de leur cadavre sur terre, conséquence de l'Ascension et de l'Assomption, suscite un défaut de matérialité, de support sensible pour le culte, qui ne peut être comblé que par la multiplication des reliques de contact et d'images dotées d'une forte qualité de présence. Un défaut qui a largement été comblé par les usages dévotionnels de la photographie au cours du XX<sup>e</sup> siècle.

Mais depuis quinze ans, l'apparition, puis la diffusion généralisée de la photo numérique, nous oblige à penser le nouveau statut de l'image, plus plastique, plus manipulable, totalement détachée de son statut de trace physique, et ce qu'il induit ou non comme nouvelles pratiques. Sans prétendre proposer une analyse globale de cette évolution ou même les résultats d'une enquête systématique, je voudrais partager une série d'interrogations suscitées par des visites dans différents lieux de culte au cours des dix dernières années.

## Permanence de l'indice

Une première remarque s'impose. Si les pouvoirs de l'image photographique étaient seulement dus à son ontologie, à la croyance dans son statut d'indice, de trace matérielle, si tel avait été le cas, la disparition de la photographie argentique et des valeurs associées à son système technique, aurait dû susciter un abandon des croyances et des pratiques que nous venons de décrire. Or il est clair que cela n'a pas été le cas puisque l'on assiste au contraire, au sein du paradigme numérique, à la permanence d'une série de pratiques déjà en cours avec l'argentique.

C'est notamment le cas des photos d'identité, qui sont particulièrement mobilisées dans les pratiques de dévotion. En effet, elles continuent à être frottées sur la Pierre de l'Onction du Christ, au saint Sépulcre de Jérusalem<sup>10</sup>, ou données, accrochées à des images saintes dans le cadre de pratiques d'*ex-voto*, depuis la Belgique jusqu'au Mexique<sup>11</sup> (photo 7).

Peu importe ici si la plupart des photos d'identité sont aujourd'hui des impressions de clichés numériques : la permanence des pratiques de contact témoigne de la continuité de ce vieux rapport à l'image. Mais relevons d'emblée la singularité de cette iconographie, la photo d'identité étant aujourd'hui l'une des rares

---

10. Un objet de culte particulièrement important dans le monde orthodoxe, la pierre du lavement en marbre rouge dont les veines évoquent le sang du Christ, est elle-même une relique par contact au statut passionnant, voir à ce propos Bonne (1999).

11. Je remercie Gil Bartholeyns de m'avoir fait connaître le passionnant corpus de Notre-Dame de Jahlay. Giovanna di Mello prépare actuellement un doctorat sur les remarquables *ex-voto* photographiques du sanctuaire de Sao Deverino dos Ramos, Brésil.

images dont on possède un tirage sans avoir le fichier numérique, car elle est produite non pas avec un téléphone personnel, mais par une machine anonyme ou plus rarement par un professionnel ; une image, qui plus est, que l'on porte fréquemment sur soi. La pauvreté de son information qui isole une figure, en la figeant dans une attitude hiératique, lui confère une efficacité singulière due au rapport particulièrement fort qu'elle entretient avec son référent, « l'identité<sup>12</sup> ».



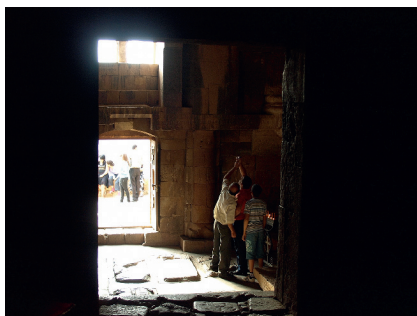
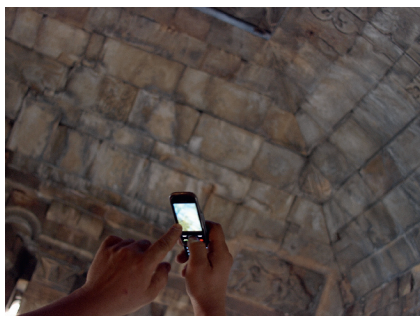
Photo 7. Des photos d'identité comme *ex-voto*, Xochimilco, 2015  
© Pierre-Olivier Dittmar

12. Notons cependant que j'ai pu constater dans quelques cas d'*ex-voto* au Mexique, à Mexico DF, l'usage de photographies de groupe où un personnage est entouré ou détourné. Caroline Pérée a relevé cet usage à plusieurs reprises au Mexique et Gil Bartholeyns fait le même constat à Jahlay, Belgique.



## Révélation instantanée

Ce rapport à l'image n'a pas disparu, mais existe désormais au sein d'autres pratiques. Je voudrais évoquer une autre expérience, enregistrée cette fois dans le Caucase. L'action se situe dans le monastère de Novarank, au sud de l'Arménie. Dans ce lieu de pèlerinage important, une image acheiropoïète du Christ apparaît parmi les traces de calcite de la voûte. Lors de ma visite dans ce lieu en 2010, le pape m'expliqua ce miracle et me précisa que si l'on ne voit pas l'image à l'œil nu, elle se laisse voir sur l'écran de l'appareil photo. Je pris donc une photo, qui ne me permit pas de distinguer plus qu'une vague forme. Je ne sais pas si cet acte était également déceptif pour les pèlerins qui m'accompagnaient dans ce lieu. En revanche, je fus frappé par sa capacité à engager le corps et la parole des intervenants. Ces derniers multipliaient les prises de vues et, surtout, commentaient *in situ* les résultats en regardant à plusieurs l'écran, discutant les formes tout en mesurant l'écart avec l'original par une série de regards successifs entre la voûte et l'écran (photos 8 et 9).



Photos 8 et 9. Des pèlerins photographient avec leur téléphone les traces de calcite sur la voûte du monastère de Noravank, Arménie

Ce *Curious Ritual*<sup>13</sup>, pratiqué par ces pèlerins du Caucase, utilise les appareils de capture numérique comme des médias susceptibles de produire une apparition, de rendre visible ce que les yeux du corps ne voient pas. Ainsi, ce qui est ici proposé et recherché s'apparente fortement à l'expérience de Secondo Pia, voyant apparaître le visage du Christ dans le bain de son révélateur. D'une trace, on fait une apparition. Mais l'écart est considérable, car ce qui était réservé au début du siècle à une élite cultivée, riche et technophile, se trouve désormais à la portée de chacun. Plus encore, la révélation est non seulement instantanée, mais *in situ* ; enfin et surtout, l'objet de cette expérience d'apparition n'est plus le fait d'un homme, solitaire dans son atelier de photo, mais devient une expérience

13. Voir *Curious Rituals Gestural interaction in the digital everyday*: <https://curiousrituals.wordpress.com> ; je remercie Sandra Revolon de m'avoir fait connaître ce travail réjouissant.

collective, un support de dialogue et de partage s'articulant particulièrement bien aux pratiques de pèlerinage<sup>14</sup>.

Cette pratique, incontestablement nouvelle, impossible dans le cadre de la photographie argentique, fait écho à la scène évoquée en ouverture de cet article (photo 1). Dans ces deux cas, c'est l'instantanéité de l'image numérique qui change radicalement la place qu'occupe la photographie dans les pratiques de dévotion. À Tbilissi, les deux femmes ne regardent pas l'icône mais leur écran, et pleurent *ensemble* de cette vision. Il me semble que dans ce cas, il est possible de dire qu'elles prient avec leur téléphone, qui leur sert non seulement à s'approcher l'image-référent – comme on le faisait déjà dans le cadre de la photographie religieuse – mais à intensifier l'instant. Une pratique qui s'inscrit dans une évolution générale qui a vu la photographie passer de la production d'archives, à l'expression d'un acte de participation<sup>15</sup>.

## Dans la matière numérique

On pourrait objecter que dans ces deux cas, en Arménie et en Géorgie, l'image numérique est seconde, et ne fonctionne que par rapport à une image première dont la matérialité est tout autre. Il est vrai qu'il est encore difficile d'identifier un véritable culte pour une image « purement » numérique. Cependant, cela pourrait advenir : quelques signes le laissent penser. C'est ainsi qu'à Tbilissi-même, dans la nouvelle cathédrale consacrée en 2004, une image attira mon regard, lors d'une visite en 2010. En réalité, il ne s'agissait pas d'une icône au sens classique, mais plutôt d'un montage Photoshop des icônes les plus célèbres de Géorgie (photos 10 et 11).

Elle forme un document générique dont la vocation nationaliste, qui rejoint celle du bâtiment où elle est conservée, est clairement affirmée dans le cartel<sup>16</sup>. Bien que cette image soit marginale, conservée dans le bras nord de la croisée du transept, et qu'elle ne possède pas l'attrait des icônes les plus vénérables de l'édifice, elle suscite tout de même une forme de dévotion, dont témoignent les traces de baiser sur la vitre qui la protège. Sa matière ne peut qu'interpeller, tant elle contraste avec celle d'une icône peinte, dont le processus de fabrication est, on le rappelle, extrêmement règlementé. Pas de fond d'or ici, ni même de *puctum*, mais bien de la trame, du bruit et du pixel, soit la matérialité même du régime numérique qui se donne à voir sans fard, sans que cela nuise à la légitimité de l'image. Cette émergence de nouvelles formes de sensualité propre à la dévotion numérique se retrouve également sur Internet où l'on peut, exemple parmi mille

14. Je m'appuie ici sur les analyses éclairantes de Gunther (2015).

15. *Idem*.

16. Le cartel porte l'inscription suivante : « Un don pour l'icône (un espoir géorgien) ». Je remercie Ana Evseeva pour son aide sur ce point.



Photos 10 et 11. « Icône » de la cathédrale de Tbilissi,  
réalisée à partir d'un photomontage d'icônes géorgiennes célèbres, 2010  
© Pierre-Olivier Dittmar



autres, trouver un site mettant à disposition des images haute définition du suaire de Turin, accompagnées de la mention : « Vous trouverez ci-dessous les photos essentielles qui vous permettront de “toucher” l’objet mystérieux et son empreinte. Ces images sont en haute résolution et grand format. Merci de patienter pendant le chargement<sup>17</sup>... ».

## Brillance éternelle

En guise de dernière étape de ce petit tour du monde, je voudrais mentionner des pratiques en dehors du contexte chrétien, en considérant une série de situations en Birmanie où l’image numérique est utilisée non pas par les fidèles – qui dans leur écrasante majorité ne possédaient, en 2011, ni téléphone portable, ni appareil photo – mais par l’institution. J’ai été frappé à Rangoun, et ailleurs dans le pays, par la présence d’écrans dans les temples. Des écrans plats qui redoublaient l’image du Bouddha que l’on avait face à soi. À chacune de mes visites, que cela soit pendant les cérémonies ou en dehors, c’était toujours une seule et même image qui était présente sur les écrans. Comment comprendre cet usage paradoxal poussant à utiliser un écran pour une seule image, immobile de surcroît ? Cette pratique prolonge celle de multiplier *in situ* dans les temples, des portraits photographiques de la statue de culte (photo 12). Pour autant, pourquoi utiliser un écran là où un poster suffirait ?



Photo 12. Des posters redoublent *in situ* l’image de la statue de Bouddha, Rangoon, Birmanie © Pierre-Olivier Dittmar

17. Citation issue du site : <http://www.suaire-science.com/galleriephotos.htm>

Répondre à cette interrogation suppose d'interroger les qualités formelles du médium, au-delà de sa capacité à diffuser du flux, des images mobiles et changeantes. Un indice peut être trouvé au Pattho Thatbyinyu, construit en 1144 sur le site de Bagan. Dans ce temple en mauvais état, la prestigieuse statue du Bouddha n'est pas accessible pour des raisons de sécurité. Un poster ancien surmonte l'escalier qui mène à la statue, avec, en face, les urnes pour recueillir les offrandes. Plus récemment un écran a été offert par un gradé de la junte, comme en témoigne le cartel qui l'accompagne (photo 13).



Photo 13. *Statue de Bouddha inaccessible, en poster et sur écran,*  
 Pattho Thatbyinyu, Bagan, Birmanie, 2010  
 © Pierre-Olivier Dittmar

L'écart entre ces photographies jaunies, dégradées, et la vivacité de l'écran est frappant. Ce dernier propose une forme d'éternité à l'image, dont les couleurs ne passent pas avec le temps et gardent éternellement leur valeur de brillance. Des qualités formelles d'une remarquable stabilité, qui perdurent quel que soit l'éclairage, le moment du jour ou de la nuit.

L'ensemble de ces qualités est particulièrement apprécié dans un contexte où l'or et les pierres précieuses, mais aussi les guirlandes lumineuses, sont omniprésents dans l'ornementation des lieux de culte. Accompagnant ces Bouddha pluriséculaires qui semblent entièrement neufs, l'image sur écran préserve les représentations matérielles des altérations causées par le temps. En somme, ce qu'offrent ces dispositifs se situe à l'opposé du célèbre « ça-a-été » cher à Roland Barthes. Au contraire, ces écrans font advenir un « ça-est » à la fois intense et atemporel.

## De la relique à la prière

Il n'est naturellement pas souhaitable de *conclure* quoi que ce soit à partir de cette série de questions qui n'est qu'une invitation à penser les changements historiques dans lesquels nous sommes engagés. J'aimerais cependant citer *La chambre claire*, qui apparaît désormais comme une archive historique<sup>18</sup>, témoignant d'un rapport à l'image aujourd'hui presque disparu :

J'étais saisi à l'égard de la Photographie d'un désir « ontologique » : je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était « en soi », par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images (Barthes, 1980 : 14).

Cette ontologie de la trace est profondément marquée par le christianisme, ce dont convient l'auteur lui même.

Peut-être cet étonnement, cet entêtement, plonge-t-il dans la substance religieuse dont je suis pétri ; rien à faire : la Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection : ne peut-on dire d'elle ce que disaient les Byzantins de l'image du Christ dont le Suaire de Turia (*sic*) est imprégné à savoir qu'elle n'était pas faite de main d'homme, acheïero-poietos ? (*ibid.* : 129).

Cette proximité entre la relique et la photo n'est pas une singularité émotionnelle de Roland Barthes, c'est clairement sur ce régime que sont réactivés au cours du <sup>xx</sup>e siècle, le suaire et la Vierge de Guadalupe, avec le succès que l'on sait. Dans ce monde que décrit Barthes – et que nous avons tous connu – la photographie se singularisait d'une part par un procédé physico-chimique, mais aussi par un rapport au temps et à la mort. On photographiait pour garder en mémoire, pour créer une trace dans un contexte où l'expérience de l'image photo est fondamentalement une expérience individuelle<sup>19</sup>. Si le système technique qui

18. Cf. Barboza (2011). L'auteur évoque une parenthèse indicielle dans l'histoire des images.

19. « La lecture des photographies publiques est toujours, au fond, une lecture privée » (Barthes, 1980 : 152).



fondait cette ontologie a aujourd'hui presque totalement disparu, l'usage religieux de la photographie basé sur sa valeur d'indice ne s'est pas perdu mais il coexiste désormais avec d'autres pratiques.



Photo 14. Culture du contact et culture du partage coexistent sans peine : une femme photographie avec son *smartphone* des objets de dévotion qu'elle a déposés sur la pierre du Lavement du Christ au saint Sépulcre de Jérusalem, octobre 2015  
© Pierre-Olivier Dittmar



Photo 15. Une femme prie devant son téléphone portable (affichant une photographie) qu'elle a déposé sur la pierre du Lavement, octobre 2015  
© Pierre-Olivier Dittmar





Photo 16. Un homme tente de faire un *selfie* avec la Vierge de la Guadalupe sur le tapis roulant de la basilique, Mexico, 2014 © Pierre-Olivier Dittmar

En revanche, il semble bien que le rapport au temps induit par l'acte photographique soit globalement bouleversé. Alors que l'on photographiait pour conjurer la mort, pour garder en souvenir, pour faire une expérience généralement solitaire du vertige temporel du *ça a été*, la photographie numérique se pense dans l'*hic et nunc* de l'instant, qu'elle redouble et qu'elle intensifie, un instant qui a vocation à *être partagé* à la fois sur place et virtuellement. L'acte photographique est depuis longtemps un acte de participation, d'amour si l'on veut, mais cet aspect prend une importance nouvelle au point que la photographie devient moins un *objet* qu'un *acte*, une façon d'occuper l'espace, de s'approprier un lieu, de positionner son corps et de partager un moment que l'on cherche à intensifier. Pour le dire trop simplement et résumer ma position, si la photographie a été pensée pendant un siècle comme un *objet* relevant de la *relique*, il me semble que l'on gagne aujourd'hui à la penser avant tout comme un *acte*, et parfois comme une forme de *prière*.

Au moment où ces lignes sont écrites, le suaire est présenté dans la cathédrale de Turin. Dans cette nouvelle ostension, ce qui est donné à voir diffère totalement de ce drap maculé que l'on montrait jadis au soleil du Piémont. Il est aujourd'hui exposé à l'intérieur, dans le noir, derrière une vitre, rétro-éclairée, et se donne à voir comme une image numérique sur une tablette. L'image que l'on y devine – aidé en cela par une voix qui, depuis les haut-parleurs de l'église, énumère les différentes parties du corps du Christ – cette image donc, ne relève plus d'une trace, mais bien plus d'une apparition. Les pèlerins, qui n'ont que quelques minutes pour eux devant le suaire, regardent, fascinés. Presque tous bravent l'interdit et sortent leur téléphone ou leur tablette pour prendre une photographie de cet étrange objet qui, depuis un siècle, ne cesse d'être résolument contemporain. Un acte que le pape lui-même semble désormais valider : en effet, le 16 janvier 2016, pour la première fois, il procéda à la bénédiction d'une photo présentée sur le *smartphone* d'un fidèle (anonyme, 2016).



Photo 17. Ostension du Suaire à Turin, 10 mai 2015 © Pierre-Olivier Dittmar

Pierre-Olivier DITTMAR  
*Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval*  
*Centre de recherches historiques*  
*École des hautes études en sciences sociales*  
 dittmar@ehess.fr

## Bibliographie

- ANONYME, 2016, « Rivoluzione touch: papa Francesco benedice la foto sullo smartphone », *La Repubblica*, 16 janvier 2016, [http://www.repubblica.it/vaticano/2016/01/16/foto/rivoluzione\\_touch\\_papa\\_francesco\\_benedice\\_la\\_foto\\_sullo\\_smartphone-131398010/](http://www.repubblica.it/vaticano/2016/01/16/foto/rivoluzione_touch_papa_francesco_benedice_la_foto_sullo_smartphone-131398010/)
- ALLEN Nicholas P., 1995, « Verification of the Nature and Causes of the Photonegative Images on the Shroud of Lirey-Chambery-Turin », *De Arte*, n° 51, p. 21-35.
- , 1998, *The turin shroud and the crystal lens. Testament of a lost technology*, Port Elizabeth, Empowerment technologies.
- BARBOZA Pierre, 2011, *Du photographique au numérique*, Paris, L'Harmattan.
- BARTHES Roland, 1980, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Le Seuil.
- BAZIN André, 1945, « Ontologie de l'image photographique », *Problèmes de la peinture*, Lyon, p. 405-411.
- BELTING Hans, 2004, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard.
- BERTRAND Paul, 2006, « Authentiques de reliques : authentiques ou reliques ? », *Le Moyen Âge*, 112, p. 363-374.
- BONNE Jean-Claude, 1999, « Entre l'image et la matière : la choséité du sacré en Occident », in Sansterre J.-M., Schmitt J.-C. (dirs.), *Les Images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée, Colloque de Rome, 1998*, Rome, Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, p. 77-112.
- BRAUN Marta, 1996, « Fantômes des vivants et des morts », *Études photographiques*, 1, mis en ligne le 1<sup>er</sup> février 2005, URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/100>, consulté le 12 janvier 2015.
- CELIER Odile, 1992, *Le signe du linceul. Le saint suaire de Turin de la relique à l'image*, Paris, Le Cerf.
- CHEVALIER Ulysse, 1901, *Étude critique sur l'origine du saint suaire de Lirey-Chambéry-Turin*, Paris, Alphonse Picard.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 1984, « L'indice de la plaie absente. Monographie d'une tache », *Traverses*, n° 30-31, p. 151-163, repris in, 2007, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard.
- , 2008, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, p. 71-91.
- DITTMAR Pierre-Olivier 2015, « La mécanique des suaires », in Dubuisson D., Raux S. (éds.), *À perte de vue, les nouveaux paradigmes du visuel*, Dijon, Les presses du Réel, p. 53-69.
- DUFOUR Diane (dir.), 2015, *Images à charge. La construction de la preuve par l'image*, Paris, Éditions Xavier Barral et le BAL.
- GAMBONI Dario, 2009, « The Underground and the Virgin of Guadalupe: Contexts for the Virgen del Metro, Mexico City 1997-2007 », *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, 95, p. 119-153.
- GEIMER Peter, 1999, « L'autorité de la photographie », *Études photographiques*, 6, p. 67-99.
- GUISE CASTELNUOVO Antoinette, 2013, « Photographier le miracle », *Archives de sciences sociales des religions*, 162, p. 161-182.
- GUNTHERT André, 2015, *L'image partagée : la photographie numérique*, Paris, Textuel.

- MILO Daniel S., 2009, « L'Extraordinaire Représentatif », *Éditions papiers-publications*, soumis le 21/10/2009, URL : <http://www.editionsapiers.org/publications/lextraordinaire-representatif>
- NICOLOTTI Andrea, 2015, *Sindone. Storia e leggende di una reliquia controversa*, Turin, Einaudi.
- NOVA Nicolas, MIYAKE Katherine, CHIU Walton, KWON Nancy, *Curious Rituals Gestural interaction in the digital everyday*, <https://curiousrituals.wordpress.com>
- PERRET André, 1960, « Essai sur l'histoire du saint Suaire du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle », *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Savoie*, t. IV, p. 49-121.
- ROQUE Georges, 1996, « Reflexiones en el ojo de la Virgen », *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, 68, p. 91-112.

## De la trace à l'apparition, la prière photographique

*Partant du dossier bien connu du suaire de Turin, dont le culte fut relancé par la photographie en négatif de Pia en 1898, la question se pose de la valeur d'usage des images photographiques dans d'autres contextes dévotionnels. Notamment des effets provoqués par le passage de l'argentique au numérique, à partir de situations observées ces dix dernières années à Paris (chapelle du saint Suaire à Saint-Sulpice), Jérusalem (Saint-Sépulcre), en Georgie (Tbilisi) et en Arménie (Noravank), au Mexique (Mexico) enfin, dans un contexte bouddhiste, en Birmanie (Bagan). Ce parcours comparatiste invite à nuancer l'autorité de la valeur d'indice, sur laquelle s'est fondé une ontologie de la photographie qui procéderait, comme les reliques, par contact. Le changement de support (de l'argentique au numérique) suscite de nouvelles caractéristiques matérielles (comme la brillance) et de nouvelles formes de connivence entre les pratiques photographiques et les pratiques religieuses, conduisant à pondérer la perspective ontologique de l'image en contexte dévotionnel au profit de la différenciation des valeurs usages.*

*Mots-clés : image, imprimerie, photographie, numérique, Suaire, Vierge de Guadalupe.*

## From track to appearance, the Digital Prayer

*Beginning with the well-known case of the Holy Shroud of Turin – the cult worship of which was renewed due to a photographic negative from Pia in 1898 – this article addresses the use value of photographic images in other devotional contexts. Notably, it explores the effects produced by the transition from analog photography to digital, observed across different sites and situations over the last ten years: in Paris (Chapel of the Holy Shroud in the Saint-Sulpice Cathedral), Jerusalem (Church of Holy Sepulchre), in Georgia (Tbilisi), in Armenia (Noravank), in Mexico (Mexico City), and finally in a Buddhist context in Burma (Bagan). This comparative study invites to question and nuance the authority of the sign and its values, on which an ontology of photography has been founded – one that proceeds to function, like the relics themselves, by physical contact. The change of medium (from analog to digital) creates new material characteristics (such as shine) and new forms of complicity between photographic and religious practices. This permits to temper the ontological perspective of the image in devotional contexts with an approach based on the differentiation of use value.*

*Key words: image, print, photography, digital, Shroud, Virgin of Guadalupe.*

## **De la huella a la aparición, la oración fotográfica**

*Partiendo del bien conocido archivo del Sudario de Turín, cuyo culto fue relanzado por la fotografía en negativo de Pia en 1898, se plantea aquí la pregunta sobre el valor de uso de las imágenes fotográficas en otros contextos devocionales, especialmente sobre los efectos provocados por el pasaje del analógico al digital, a partir de situaciones observadas en los últimos diez años en París (capilla del Santo Sudario en Saint-Sulpice), Jerusalén (Santo Sepulcro), en Georgia (Tbilisi) y en Armenia (Tatev), en México (México), y finalmente en un contexto budista en Birmania (Bagan). Este recorrido comparativo invita a matizar la autoridad del valor del indicio, sobre la que se fundó una ontología de la filosofía que procedería, como las reliquias, por contacto. El cambio de soporte (del analógico al digital) suscita nuevas características materiales (como el brillo) y nuevas formas de connivencia entre las prácticas fotográficas y las prácticas religiosas, conduciendo a ponderar la perspectiva ontológica de la imagen en contexto devocional en provecho de la diferenciación de los valores usados.*

*Palabras clave: imagen, imprenta, fotografía, digital, Sudario, Virgen de Guadalupe.*